

Title	Le Protecteur et l' Incorruptible : où commence Victor Hugo finit Romain Rolland
Author(s)	Avocat, Éric
Citation	Gallia. 58 p.59-p.68
Issue Date	2019-03-03
oaire:version	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/72879">https://hdl.handle.net/11094/72879</a>
rights	
Note	

***Osaka University Knowledge Archive : OUKA***

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## Le Protecteur et l'Incorruptible : où commence Victor Hugo finit Romain Rolland

Éric AVOCAT

Sollicité par la revue *Europe* à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Victor Hugo, Romain Rolland rend tribut au «vieux Orphée»<sup>1)</sup>, qu'il associe, dans une trinité iconique, au «Prométhée mal enchaîné» à son rocher d'exil, et au «chantre de la Révolution». Celui-ci, se rappelle-t-il, «imprima sa griffe» sur l'adolescent venu assister à une adaptation théâtrale de *Quatrevingt-treize*<sup>2)</sup>. Le reste coule de source, c'est-à-dire de la métaphore océanique qui mêle la légende révolutionnaire à une vision philosophique de l'Histoire. Les grandes houles parlementaires de la Convention, qui déferlent du roman de la Révolution (Hugo) à son cinéma (le *Napoléon* d'Abel Gance), emportent aussi le théâtre de Rolland : «sortirent de là, *sans que j'y songeasse* [...] l'idée du *Théâtre du Peuple* et les premiers de mon cycle de drames de la Révolution».

L'absence de préméditation du geste créateur, que nous soulignons ici, vient résoudre la contradiction surgie, un peu plus loin, de l'aveu d'une éclipse totale de l'astre hugolien, jusqu'à son retour *au-dessus de la mêlée* de la Grande Guerre. Les vicissitudes du *compagnonnage* ne sauraient brouiller une *route* parcourue de concert, dont les détours épousent les méandres du cycle théâtral. De l'Affaire Dreyfus au crépuscule du Front Populaire, le *Théâtre de la Révolution* transcrit les tâtonnements, les exaltations et les repentirs de l'auteur. Le prisme hugolien est un passage obligé, du moins un médiateur privilégié, vers ce massif théâtral semé d'histoire et de légende, abordable par un versant peu fréquenté : le premier drame écrit par Hugo, *Cromwell* (1827), offrira un point de vue neuf sur le «sommet» qui clôtura tardivement le cycle de Rolland, *Robespierre* (1939). On risquera le paradoxe selon lequel *Rolland finit par où Hugo a commencé*. De là, le propos ne sera que de voir jusqu'où nous mène ce renversement de la logique du passage de témoin.

La rencontre entre les deux figures historiques éponymes n'aura pas lieu «à l'extérieur de l'histoire», mais à «l'intérieur», au cœur de la «vie»<sup>3)</sup>, matière

1 ) Romain Rolland, *Compagnons de route* [1936], Albin Michel, 1961, p. 199-217.

2 ) *Ibid.*, p. 202-204, pour l'ensemble des citations présentées dans ce paragraphe.

3 ) Victor Hugo, *Cromwell*, éd. Anne Übersfeld, GF-Flammarion, 1968, p. 485 (Note VIII de l'édition originale, ajoutée à la préface). Toutes les références ultérieures au texte proviendront de cette édition.

que le drame extrait de la «vérité morale des caractères<sup>4)</sup>». Par ce terme d'«extérieur», qui recouvre «l'exacte série des faits généraux» (Hugo), ou «la vérité matérielle des faits» (Rolland), on peut aussi entendre la légende noire fabriquée par la propagande thermidorienne, qui annexe le parallèle Cromwell-Robespierre, et en ruine le crédit historiographique<sup>5)</sup>. La figure de Cromwell est aspirée par celle de Napoléon, qui disqualifie Robespierre comme avatar incomplet et transitoire<sup>6)</sup>.

Toutefois, cette disparité est effacée par le rapport intime que les deux dramaturges ont noué avec leur personnage. Au «Cromwell double, *homo et vir*<sup>7)</sup>», que Hugo esquisse dans sa préface, se superpose la vision de Robespierre que développe Rolland dans un texte très antérieur à la parution du drame, mais contemporain d'un moment précoce de sa longue conception. Voici ce qu'il écrivait en 1906 : «cet homme étonnant [...] était un mélange de grandeur et de mesquinerie singulières : profondément sincère, et sans franchise ; brûlant de foi, et déclamateur, littérateur, un peu cabot ; tendre, humain, et sans cœur<sup>8)</sup>.» Cette série d'antithèses, calquée sur l'inventaire des contradictions de Cromwell auquel se livre Hugo, aboutit à un mystère consonant avec l'esthétique hugolienne du drame : «tous ces mots, alignés les uns à côté des autres, ne donnent pas l'impression de la vie : et pourtant, c'est la vie<sup>9)</sup>.» Affirmation lapidaire, qui ne se soutient que de donner la mesure du fossé séparant le réel de sa transfiguration artistique.

En délaissant le régicide de 1649 pour se tourner vers la croisée des chemins atteinte une décennie plus tard, lorsqu'un faisceau de complots se met en travers de la volonté qu'a Cromwell de se faire roi, Hugo approche un autre lieu de mémoire, la chute de Robespierre, pris lui aussi sous les feux croisés des conspirations. Or, si le théâtre de Romain Rolland donne à ce parallèle toute son acuité, c'est parce que, sous la réfraction des mythes historiques par leur image de théâtre, il lui donne une assise structurale.

### Les complots de Thermidor s'entrelacent dans le tableau médian du drame

---

4) Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, 3, *Robespierre*, éd. Gilbert Sigaux, Le Cercle du Bibliophile, 1972, «La parole est à l'histoire» (postface), p. 263. Même précision qu'à la note précédente.

5) Voir Bronislaw Baczko, *Politiques de la Révolution française*, Gallimard, 2008 (folio histoire), p. 137-148 et 535-563.

6) Voir la «Présentation de *Cromwell*» par Claude Duchet, pour l'édition des *Œuvres complètes* de Victor Hugo au Club français du Livre, Jean Massin (dir.), 1967, p. 12-18.

7) Préface, p. 98.

8) Lettre à Elsa Wolff, 12 novembre 1906, *Cahiers Romain Rolland*, 14, Albin Michel, 1964, p. 93-94. À noter que, dans ce texte, c'est Saint-Just qui se trouve comparé à Cromwell : «je suis convaincu que Saint-Just serait devenu dictateur – une sorte de Cromwell – de Napoléon républicain.»

9) *Ibid.*

de Rolland, au seuil d'«une même scène, qui se déroule dans l'espace de douze heures<sup>10)</sup>». Cette insertion d'un fragment d'unité de temps et de lieu classique est signalée par une note infrapaginale qui détaille la composition des différents groupes politiques mêlés à cette vaste entreprise, éclairant la confusion dont le tableau était enveloppé par la didascalie liminaire : «une cour pleine d'hommes agités, qui s'interpellent et s'interrogent, faisant et défaisant de petits groupes, des colloques bourdonnant et tournant autour d'un axe principal au centre duquel se trouve Fouché<sup>11)</sup>.»

Ce supplément aux didascalies rejoint la présentation, en tête de *Cromwell*, d'un personnel dramatique structuré par les conjurations, puritaine et royaliste. La *distribution de Robespierre* s'ordonne en revanche autour des affiliations institutionnelles et de l'entourage du protagoniste. Ce double régime des rôles met en lumière, au centre des complots, au cœur des institutions où ils se forment, la figure du traître, qui déploie un répertoire dramaturgique multiple. Imputable aux aspirations tyranniques du héros populaire, la *trahison originelle* suscite une *trahison compensatoire*, qui s'abrite sous la rhétorique de la rectitude morale et de la fidélité aux idéaux trahis : les figures les plus pures en sont les Jacobins intransigeants, comme Billaud, et les puritains exaltés, comme Carr. Entre cette attitude et ses antithèses, le vice, l'opportunisme, un *continuum* de motivations diverses, irréductibles au schématisme du mélodrame. De ce halo émergent des individualités partiellement absoutes de la noirceur de leur réputation historique par la complexité qui leur est ainsi accordée.

Vient ensuite la *trahison dans la trahison*, décisive dans *Cromwell*, mais absente de *Robespierre* : de là une divergence entre un drame romantique qui s'aventure parfois aux confins du mélodrame et joue de ses limites, et un drame révolutionnaire où la tonalité tragique est dominante. Les amphibies politiques symétriques des deux pièces, Richard Willis et Fouché, accusent cette discordance. Le premier fraye parmi les conspirateurs royalistes, qui le tiennent en haute estime, afin de rapporter leurs faits et gestes à Cromwell, avec une exactitude laconique appropriée au traitement superficiel du personnage, simple adjuvant dont les mobiles ne sont pas approfondis<sup>12)</sup>. Le second tire son épaisseur psychologique de son malheur de père terrassé par le deuil, qui contraste avec l'entregent du tireur de ficelles. Les scènes de la vie privée, directement représentées ou simplement évoquées, vibrent d'un pathétique en sourdine<sup>13)</sup>. Un nœud inextricable, proprement tragique, lie les deux facettes du

---

10) 12<sup>e</sup> tableau, p. 151.

11) *Ibid.*

12) Il n'est que de comparer son entrée en scène, en vieux père noble (Acte I, sc. 8, p. 146-147), et son retour, métamorphosé, pour livrer à Cromwell les informations sur le complot (Acte II, sc. 13, p. 219-224).

13) 4<sup>e</sup> tableau, p. 35-39 ; 16<sup>e</sup> tableau, p. 190-192.

personnage, dont les menées politiques ténébreuses peuvent se lire comme la contrepartie du dévouement familial : il faut sauver sa peau pour sauver ce qui peut l'être du désastre intime.

Mais la position médiatrice de Fouché fait signe vers la jonction de deux concepts, de deux modalités du tragique, mis en tension par la pièce. La solitude du héros, brisé par les forces qu'il a soulevées, se conforme à l'archétype d'une *philosophie du tragique* : le «*hamlétisme*<sup>14)</sup>», la «fatalité terrible des révolutions<sup>15)</sup>». Les conspirateurs mus par ces mêmes forces participent quant à eux d'une *poétique de la tragédie*. Leur conflit instituera-t-il un espace commun aux passions humaines et à la mystique républicaine ? Permettra-t-il la confluence de cet en deçà et de cet au-delà de la politique dans la politique même ? Il faut attendre l'épilogue pour voir opérer les vertus dialectiques de l'*agôn*, et pour que le tragique de l'Histoire coïncide pleinement avec la tragédie d'intrigue (comme on parle d'une comédie d'intrigue). Ce lieu géométrique est occupé par les purs de la Montagne, les révolutionnaires radicaux que Robespierre a rebutés et poussés dans le camp de leurs ennemis idéologiques communs, et que sa mort laisse aussitôt désemparés. Babeuf et Mathieu Regnault exposent avec une sèche concision l'impasse où ils se sont laissés enfermer : «Non, non, je n'ai pas fait cela !», proteste le premier, «saisi et gémissant» – «Nous l'avons fait. Nous tous, et toi, Babeuf, nous venons de nous suicider», réplique le second avec une amère lucidité<sup>16)</sup>. Devoir assumer sans les avoir voulues les conséquences de ses actes, reconnaître *a posteriori* la réalité irréversible de ce qu'on a fait sans savoir ce que l'on faisait : c'est l'essence du tragique, sa définition théorique et pragmatique, sur quoi la poétique est d'accord avec la métaphysique.

Yves Moraud a proposé une synthèse de cette double tonalité sous la dénomination de «tragédie épique», qui lui ajoute une touche de distanciation brechtienne, alternative à l'*épopée* entendue comme célébration du mythe historique. Non que ce dernier soit absent : avant que Hoche ne le fasse resurgir dans le tableau final, en entonnant une *Marseillaise* qui se termine en *Internationale* par une mue programmée, les innovations esthétiques de la pièce en jouent de manière ambiguë. Ainsi, l'insertion scénique du cinéma, instrument servant à explorer la conscience et la mémoire du personnage, devait-elle contribuer à un discours critique ou édifiant ?

Dans *Cromwell*, la juxtaposition des conspirations ne peut produire aucune intensité dramatique, comme le figure concrètement le hiatus noté par cette

14) Voir Yves Moraud, «*Robespierre* de Romain Rolland, une tragédie épique», *Robespierre saisi par le théâtre*, Patrick Berthier (dir.), Centre culturel Noroit, Arras, 1991, p. 62-63.

15) Préface, p. 12.

16) 24<sup>e</sup> tableau, p. 261.

indication scénique :

Les puritains groupés à gauche paraissent s'entretenir à voix basse, et lancent de temps en temps des regards de haine sur les cavaliers. On doit supposer [...] qu'il y a assez d'espace entre les deux groupes de conjurés pour que ce qui se dit dans l'un ne soit pas nécessairement entendu par l'autre.<sup>17)</sup>

L'animosité est certes palpable, mais son rendement dramaturgique est nul, les deux groupes étant voués à rester clos sur eux-mêmes, comme l'illustre le *dédoublément* de la figure du traître, Richard Willis du côté royaliste, le Juif Manassé du côté puritain. Leurs trahisons en miroir vérifient les propriétés comiques de la mécanique de la duplication : puisqu'ils se piquent de racheter leurs turpitudes respectives en forçant sur le point d'honneur qui consiste à livrer exclusivement les noms du parti opposé, ce strict parallélisme ne peut aboutir qu'à l'annulation réciproque de leurs scrupules. La dérision intrinsèque de la précaution inutile est alors redoublée par le succès que procure à Cromwell la réunion des pièces du puzzle, qui assure et atteste sa puissance.

Le tragique *évit*é se complète d'un tragique *évid*é, avec Milton, le poète aveugle, identifiable à l'oracle des tragédies antiques, dont les avertissements courroucés sont méprisés. Le problème n'est pas que son injonction, «Toi, redeviens Cromwell à la voix de Milton<sup>18)</sup>», soit inopérante, mais qu'elle soit privée de toute pertinence, par l'heureuse fortune qui sauve la mise à son destinataire autant que par la palinodie finale de ce dernier, qui la rend superflue. Tous les témoins se figent dans une stupéfaction qui fait porter à faux la *vaine* éloquence dont s'orne la voix de l'oracle (au double sens de l'inutilité et de l'infatuation).

L'ultime péripétie achève donc de vider l'action tragique de sa substance. Convoitée puis repoussée *in extremis*, la couronne accole régicide et restauration dans l'aporie de deux actions impossibles à *accomplir*, au sens linguistique de l'aspect verbal, c'est-à-dire à mener jusqu'à leur terme et à enclore dans le passé ; comme si le *procès* de la Révolution – judiciaire, mais aussi grammatical – restait ouvert.

Si la trahison suppose la duplicité, elle peut être freinée par la dualité d'un Janus *bifrons*, Barebone-Barère, paronymes et quasi-parents en quelque sorte : Barebone a un frère, fugacement évoqué, qui a naguère exercé l'office d'«orateur du Parlement», ce qui pourrait l'apparier à Barère, membre éminent

---

17) Didascalie de l'acte I, sc. 7, p. 145.

18) Acte III, sc. 4, p. 280, v. 2844.

du Comité de salut public, orateur habile à faire sonner avec emphase les carmagnoles patriotiques aux oreilles de la Convention. Ce cousinage accentue la gémellité de leurs attitudes. Barebone, «ennemi du pouvoir tyrannique<sup>19)</sup>», souffre mille scrupules à compromettre sa position de «corroyeur de nos saints, tapissier de Cromwell», dans un meurtre dont la mise en scène, telle que la préméditent les conjurés puritains, ne pourrait manquer de souiller du sang du tyran le trône apprêté par ses soins. Barère ne s'engage dans le complot contre Robespierre qu'avec des réticences et des précautions où se mêlent des motivations honorables (le souci de ne pas briser le camp républicain), et d'autres qui le sont moins (la crainte d'une issue incertaine et de la vindicte des robespierristes).

Le portrait de Barebone, troussé par Davenant, le poète de Cour, multiplie les antithèses : c'est «un homme unique», qui «prépare à la fois le massacre et la fête», un «brave homme, à deux fins se vouant aujourd'hui», qui «travaille, en louant Dieu, pour les pompes du diable». Tout ce persiflage est à rapprocher du commentaire sarcastique que Couthon, «*cordial et railleur*», adresse à Barère sur le point de se rendre à l'assemblée : «C'est ton discours... Oui, prends-en deux ! Ce sera mieux. Un pour, un contre. Tu seras plus sûr de gagner...<sup>20)</sup> »

Une nuance tragique se fait néanmoins entendre dans les soupirs mélancoliques de Barebone, «en extase» à l'évocation de la vertu héroïque, hélas dissipée, par laquelle Cromwell «semblait toujours marcher à droite du Seigneur»<sup>21)</sup>. Et si la frivolité de Barère ne le prédispose pas aux mêmes états d'âme, elle admet la lucidité sur la valeur de l'adversaire, et la prudence nécessaire pour préserver la cohésion du gouvernement révolutionnaire. Elle s'infléchit même en une forme de tendresse envers Saint-Just, saisie d'entrée à son acmé, lorsque, ayant pris ensemble leur tour de veille au Comité, ils communient dans la récitation des règles de l'abbaye de Thélème<sup>22)</sup>. Son érosion dans la suite de la pièce offre la mesure la plus fine de la dynamique de l'action dramatique.

Le même air de famille entoure la préparation de «l'instant décisif<sup>23)</sup>» et de «l'acte décisif<sup>24)</sup>», lorsque l'émulation pousse les conjurés à se disputer l'honneur de porter les premiers coups : «Moi !», s'exclament-ils de concert, qui

19) Acte I, sc. 9, p. 148, v. 659-669, pour toutes les citations de ce paragraphe et du suivant.

20) 17<sup>e</sup> tableau, p. 198.

21) Acte I, sc. 9, p. 156, didascalie et citation (v. 809).

22) Transition entre les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> tableaux (p. 32-34), ce discours établit une continuité temporelle et un contrechamp spatial : «Le rideau tombe – et aussitôt, se relève sur un réduit étroit, [...], ménagé dans la chambre à côté, [...] On entend derrière la paroi la voix de Saint-Just qui récite Rabelais, et Barère qui supplée en riant aux défaillances de sa mémoire...»

23) *Cromwell*, Acte V, sc. 4, p. 411, v. 5137.

24) Fouché : «... il s'agit de saisir l'instant précis, et de choisir l'homme, le porte-voix, pour l'acte décisif», 15<sup>e</sup> tableau, p. 187.

pour frapper<sup>25)</sup>, qui pour prendre la parole<sup>26)</sup>. On circule ainsi d'une *pièce* à l'autre comme à l'intérieur du même appartement... Lieu idéal, où s'érige le paradigme transhistorique de la révolution, mais à travers l'expérience la plus concrète qui soit. Aussi le motif qui se présente maintenant à nous s'observera-t-il depuis une *fenêtre*.

Il s'agit, dans un cas, d'un lieu historique déterminé, qui authentifie la valeur référentielle du décor : la fenêtre de la grande salle de Whitehall, sur le trajet funeste de Charles I<sup>er</sup> vers l'échafaud<sup>27)</sup>. Hugo a condensé dans cette image un intertexte révolutionnaire, un lieu de mémoire national, et un expédient dramaturgique. Ce décor offre un réceptacle à l'écho de la Saint-Barthélémy convoquée par Mirabeau puis Vergniaud pour faire fondre sur la Cour le souvenir d'un massacre dont le signal avait été donné par une flèche d'arquebuse décochée de la main même de Charles IX, à travers une fenêtre du palais<sup>28)</sup>. L'ancrage spatial de l'énonciation avait eu une part décisive à l'effet de ces paroles envolées de la tribune des assemblées révolutionnaires, dans la salle du Manège des Tuileries, à un coup d'aile du Louvre. L'hypotypose pouvait ainsi se prolonger, se présenter et s'intensifier, en une sorte de teichoscopie hallucinée, ressuscitant les fantômes d'un passé mal exorcisé pour en réactiver la menace<sup>29)</sup>. La scénographie imaginée par Hugo capte cette énergie oratoire en réserve dans les représentations collectives, et l'accroît de toute la puissance d'évocation du réel développée par la dramaturgie du *tableau*<sup>30)</sup>. C'est une boucle qui s'accomplit, la médiation de l'éloquence révolutionnaire s'étant peut-être greffée sur l'évolution des formes dramatiques, si l'on donne crédit à l'hypothèse d'un emprunt des orateurs au théâtre de leur temps<sup>31)</sup>. La fenêtre acquiert ainsi l'efficace d'un sortilège, suspendu sur Cromwell comme un avertissement, que Milton énonce ainsi :

Quoi ! tu veux être roi, Cromwell ! – Y penses-tu ?  
Ne crains-tu pas qu'un jour, d'un crêpe revêtu,  
Ce même White-Hall, où ta grandeur s'étale,

25) *Cromwell*, p. 412, v. 5140 (le vers est morcelé entre cinq locuteurs).

26) *Robespierre*, loc. cit.

27) Didascalie liminaire de l'acte II, p. 171.

28) Voir *Les Grands Orateurs républicains*, Monaco, Hemera, « Vergniaud », t. III, 1949, p. 101. Dans ce passage de son discours du 10 mars 1792, Vergniaud cite et démarque une phrase d'un discours de Mirabeau en 1790.

29) Voir Renaud Bret-Vitoz, *L'Espace et la scène, dramaturgie de la scène française, 1691-1759*, Oxford, SVEC, 2008, p. 235-241, « La fenêtre ouverte sur le monde ».

30) Voir Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1998, p. 160.

31) Nous nous permettons de renvoyer à notre étude : Éric Avocat, « "Le discours le plus tragique et le plus pur" : une ébauche de l'*hamartia* révolutionnaire », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, 14, *Le tragique moderne*, Maurizio Melai (dir.), Atlande, 2015, p. 65-68.



N'ouvre encore une fois sa fenêtre fatale ? – <sup>32)</sup>

L'identification du régicide au roi déchu peut dès lors s'appréhender comme un retournement ironique des rituels d'investiture politique, qui assurent la transmission du pouvoir par la migration du corps du roi.

Dès le premier tableau de *Robespierre*, une fenêtre s'ouvre depuis la chambre du protagoniste, livrant passage aux voix de Danton et Desmoulins, venues du dehors, où passe la charrette qui les emmène à la guillotine, pour assaillir la conscience tourmentée de l'Incorruptible et lui prédire le même sort. Pour Robespierre, l'échafaud est d'emblée *en perspective*, et s'il paraît ensuite reculer à l'horizon, c'est parce qu'il revient comme *point de fuite*, invisible mais inéluctable, à travers une autre fenêtre, depuis laquelle le personnage, le dos tourné au public, contemple le spectacle de la Fête de l'Être Suprême. Tandis qu'il recueille les témoignages d'adulation d'une foule massée dans l'arrière-scène, ses ennemis des Comités, regroupés au premier plan, exhalent leur aigreur, qui trouve un appui dans les ruses de la topographie parisienne, la guillotine étant située dans le prolongement lointain de l'angle de vue délimité par cette fenêtre :

- Il prêche. Et là, en face, dans l'enfilade, au bout du jardin, la guillotine...
- Elle est voilée, pour l'occasion.
- Ils ont eu tort. C'est l'autel. On y dit la messe, chaque soir.
- Jamais Robespierre n'a voulu la voir...<sup>33)</sup>

On sait quel parti les peintres et les écrivains réalistes ont tiré des propriétés sémiotiques de la fenêtre, *cadre* idoine pour la représentation du réel. Son usage dramaturgique se traduit par l'ouverture d'un double fond, qui active un dispositif de théâtre dans le théâtre. Dans *Cromwell*, le finale de l'acte I ouvre la taverne des conjurés sur l'espace extérieur d'un « marché au vin couvert de peuple », aperçu à travers « de larges fenêtres grillées<sup>34)</sup> ». Cette extension de l'aire de jeu est motivée par une péripétie ironique : les conspirateurs croient un instant qu'on vient les arrêter, alors qu'il ne s'agit que de proclamer et d'exécuter les arrêtés puritains par lesquels Cromwell a ordonné la fermeture de tous les « lieux impurs, où du jeûne on romprait les pratiques<sup>35)</sup> ». L'espace

32) Acte III, sc. 4, p. 279, v. 2808-2811.

33) 8<sup>e</sup> tableau, p. 112.

34) Acte I, sc. 10, didascalie finale, p. 165. L'utilisation de l'espace scénique demeure assez confuse, car « le crieur public à cheval occupe le « milieu du théâtre », tandis que « les conjurés se rangent à droite et à gauche » (p. 166, scène suivante) : il semble donc que ces fenêtres aient une fonction sémiotique, plutôt que mimétique : on n'est pas loin du trompe-l'œil.

35) *Ibid.*, p. 167, v. 979.

machiné accueille l'ostentation du pouvoir, sa mise en spectacle, tout en assurant le changement à vue entre le premier et le second actes : double mise en abyme, l'une interne à l'économie dramatique, l'autre passant au plan symbolique – du pouvoir du théâtre au théâtre du pouvoir.

Une scène comparable a lieu dans *Robespierre*, lorsque l'ouverture inopinée d'une fenêtre répand au-dehors les éclats de voix d'une séance orageuse du Comité de Salut Public, au lendemain de l'adoption des décrets de prairial, qui ont semé la discorde en son sein<sup>36)</sup>. Il faut y voir la main des agents royalistes infiltrés dans le comité, prompts à saisir l'aubaine de *trahir* les conflits qui le déchirent : le spectacle livré sans fard à la foule fragilise le pouvoir, qui n'en maîtrise pas la mise en scène.

Dans les deux pièces, le théâtre dans le théâtre constitue une forme symbolique cardinale : ce qui se joue là est la définition et le statut du *public*, divisé en deux instances. D'un côté, le collectif, qui reçoit le nom de « foule » ou de « peuple ». Bien que la distinction soit floue et la terminologie flottante, c'est toujours un ensemble hétérogène, dont les moments d'unité naissent d'impulsions *erratiques* : les commentaires disparates qui accompagnent l'entrée de Cromwell dans la salle du Parlement, où son sacre est attendu, se fondent dans une approbation unanime des flagorneries emphatiques de l'Orateur du Parlement<sup>37)</sup> ; et, du peuple bigarré qui se presse aux alentours du Palais-Royal, émane une polyphonie soudain ramenée à l'unisson de la passion vindicative, après l'exécution de Robespierre, mais aussi à la nouvelle de l'attentat dont il a réchappé<sup>38)</sup>. Aussitôt après, le « peuple invisible » de la Fête de l'Être Suprême, dont jaillit une « rumeur immense d'enthousiasme et de joie », participe d'un effet de rupture proche du montage cinématographique, qui lui confère un aspect sidérant et convulsif<sup>39)</sup>.

C'est que le peuple, *a fortiori* la foule, n'est pas un véritable *public* : fasciné par le *spectacle*, il est dépourvu de la conscience critique de l'artifice de *théâtre*. Celle-ci est réservée à des groupes restreints : dans *Cromwell*, les ouvriers, personnages éponymes du dernier acte, mieux au fait que quiconque de la qualité théâtrale commune du trône et de l'échafaud, puisqu'ils ont construit l'un et l'autre avec les mêmes matériaux<sup>40)</sup> ; et les fous, gratifiés eux aussi, au troisième acte, des honneurs de l'éponymie. Leur perception aiguë du théâtre de la politique en fonde une définition grinçante, associée à la mise à nu de son

---

36) 9<sup>e</sup> tableau, p. 124.

37) Acte V, sc. 11-12, p. 440-446.

38) 7<sup>e</sup> tableau, p. 103-106.

39) 8<sup>e</sup> tableau, p. 107. Voir l'analyse très juste de Marion Denizot, « *Robespierre* de Romain Rolland : une écriture de l'histoire par analogie », *La Terreur en scène*, textes réunis par Martial Poirson, *Études théâtrales*, 59, Louvain, 2014, p. 73-84 (en particulier p. 75-77).

40) Acte V, sc. 1, p. 399.

imposture<sup>41)</sup>. Le propos est complété par Milton :

Le peuple ! – Toujours simple et toujours ébloui,  
Il vient, sur une scène à ses dépens ornée  
Voir par d'autres que lui jouer sa destinée<sup>42)</sup>.

Cette leçon est poussée un cran plus loin dans *Robespierre*, jusqu'au point où le cynisme n'est plus assaisonné d'amertume. Les espions royalistes se sont arrogé le monopole d'une instance métathéâtrale pervertie : de la position confortable qu'ils ont investie dans une loge du public à la Convention, ils sont passés maîtres de la mise en scène, à laquelle sont assujettis les députés de la conjuration, dociles exécutants de leurs instructions<sup>43)</sup>. Les fous de *Cromwell* avaient, quant à eux, la noble ingénuité d'entrer en lice, de *relever le gant* jeté par le héraut et de répondre ainsi au défi rituel inaugurant le couronnement du roi, afin de prolonger le plaisir du spectacle<sup>44)</sup>...

S'aviserait-on de cerner la place de chacun de ces deux écrivains, Victor Hugo et Romain Rolland, dans les recherches consacrées à l'autre, l'entreprise risquerait fort de tourner court. Leur association n'est pourtant pas inédite : Didier Chiche a montré que Romain Rolland, quoiqu'« héritier malheureux » de Victor Hugo, s'est affranchi du *mimétisme* étroit qui menaçait d'exténuer son talent et de galvauder sa sincérité<sup>45)</sup>. La réévaluation de l'apport hugolien, perçu comme la source d'une *émulation* où l'œuvre a puisé sa sève, ouvre pour D. Chiche la voie à une généalogie de l'écrivain républicain, élevé à un magistère politique que les soubresauts de l'Histoire ont tour à tour consacré et ébranlé.<sup>46)</sup>

L'étude qu'on vient de lire s'est tenue assez loin de ces considérations, mais leur vaste perspective éclaire en arrière-plan une approche que nous avons voulue plus audacieusement structurale, ou plus prudemment expérimentale : décaler d'un pas de côté la problématique de l'influence, afin de mettre au jour les structures dramaturgiques de la représentation politique.

(Professeur associé, département de littérature française, Université d'Osaka)

41) L'isotopie est récurrente : voir p. 261, 341, 391, 422.

42) Acte V, sc. 8-9, p. 427-428

43) 19<sup>e</sup> tableau, p. 213-217.

44) Acte V, sc. 10, p. 436-440.

45) Didier Chiche, « Un héritier malheureux : Romain Rolland », *Fortunes de Victor Hugo*, Naoki Inagaki et Patrick Rebollar, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 9-22.

46) Didier Chiche, « Romain Rolland : heurts et malheurs d'un intellectuel hugolien au XX<sup>e</sup> siècle », conférence donnée le 9 décembre 2017 à l'Institut français du Japon-Kansai, Kyoto. Nous remercions l'auteur de nous en avoir communiqué le texte.